

# CHOPIN

Vingt-quatre Préludes  
pour le piano  
op. 28

Prélude pour le piano  
op. 45

Urtext

Herausgegeben von / Edited by  
Christoph Flamm

Fingersatz und Hinweise zur Aufführungspraxis von  
Fingering and Notes on Performance Practice by  
Hardy Rittner



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
BA 9610

# INHALT / CONTENTS

Vorwort.....	III
Hinweise zur Aufführungspraxis.....	XI
Preface .....	XVII
Notes on Performance Practice .....	XXIV
Vingt-quatre Préludes pour le piano / Twenty-four Preludes for piano op. 28	
1 Agitato C-Dur / C major .....	2
2 Lento a-Moll / A minor .....	3
3 Vivace G-Dur / G major .....	4
4 Largo e-Moll / E minor .....	6
5 Allegro molto D-Dur / D major.....	7
6 Lento assai h-Moll / B minor .....	8
7 Andantino A-Dur / A major.....	9
8 Molto agitato fis-Moll / F sharp minor.....	10
9 Largo E-Dur / E major.....	14
10 Allegro molto cis-Moll / C sharp minor.....	15
11 Vivace H-Dur / B major.....	16
12 Presto gis-Moll / G sharp minor .....	18
13 Lento Fis-Dur / F sharp major .....	20
14 Allegro es-Moll / E flat minor .....	22
15 Sostenuto Des-Dur / D flat major .....	23
16 Presto con fuoco b-Moll / B flat minor.....	26
17 Allegretto As-Dur / A flat major.....	30
18 Allegro molto f-Moll / F minor .....	34
19 Vivace Es-Dur / E flat major.....	36
20 Largo c-Moll / C minor .....	40
21 Cantabile B-Dur / B flat major.....	41
22 Molto agitato g-Moll / G minor .....	43
23 Moderato F-Dur / F major.....	44
24 Allegro appassionato d-Moll / D minor.....	46
Prélude pour le piano / Prelude for piano op. 45	
Sostenuto cis-Moll / C sharp minor .....	51
Critical Commentary .....	57

# VORWORT

Wer je bestimmte Präludien  
von ihm hörte,  
sei es in Landhäusern oder  
in einem Höhengelände  
oder aus offenen Terrassentüren  
beispielsweise aus einem Sanatorium,  
wird es schwer vergessen.  
Gottfried Benn (1944)<sup>1</sup>

## ENTSTEHUNG UND DRUCKLEGUNG

Chopin bat am 24. Oktober 1838 Heinrich Albert Probst, den Pariser Repräsentanten des Leipziger Verlages Breitkopf & Härtel, um eine Vorabonorierung zweier neuer Werke: Demnach sollten an Julian Fontana – Chopins langjährigen polnischen Freund, gemeinsamen Exilanten und Sekretär in allen geschäftlichen Belangen – für eine Sammlung von *Préludes* 1000 Fr. überwiesen werden sowie 500 Fr. für eine Ballade.<sup>2</sup> Beide Werke – die späteren op. 28 und op. 38 – befanden sich offensichtlich in einem fortgeschrittenen Zustand. Chopin stand unmittelbar vor der Abreise in den Süden: Die Fertigstellung der Werke sollte (gemeinsam mit Arbeiten an op. 39–41) auf Mallorca geschehen, wo er den Winter verbringen wollte, um unbeobachtet von der Pariser Gesellschaft seine Beziehung zur Schriftstellerin George Sand auszuleben, die mit ihren Kindern aus einer früheren Ehe anreiste. Zur Finanzierung dieser Reise dienten Chopin Vorschüsse, die er nicht nur von Breitkopf & Härtel, sondern auch von dem französischen Pianisten, Verleger und Klavierfabrikanten Camille Pleyel erhielt, und darüber hinaus aufgenommene Kredite, die er mit dem restlichen Honorar seiner neuen Kompositionen abzuleisten gedachte. Der mallorquinischen Korrespondenz des Komponisten ist zu entnehmen, dass sich die Vervollendung der *Préludes* unerwartet in die Länge zog. Unmittelbar nach der Ankunft auf der Insel schien die Situation – trotz der Reserviertheit der Einwohner – noch ideal:

Der Himmel ist wie Türkis, das Meer wie Azur, die Berge wie Smaragde, die Luft wie im Himmel. Am Tage herrscht Sonne, alle gehen sommerlich gekleidet, und es

ist heiß; in der Nacht hört man stundenlang Gitarren und Gesang. [...] Mit einem Wort, ein wundervolles Leben! [...] Die Präludien wirst Du bald erhalten. Wohnen werde ich gewiß in dem wundervollen Kloster, es hat die schönste Lage auf der ganzen Welt: Meer, Berge, Palmen, ein Friedhof, eine Kreuzritterkirche, Ruinen von Moscheen, alte, tausendjährige Olivenbäume. [...] Sag P[leyel], daß er die Manuskripte bald bekommen wird.<sup>3</sup>

Mit auf die Insel gebracht hatte Chopin allerdings seine tiefsitzende Melancholie: „Der Himmel ist herrlich, wie Deine Seele; die Erde schwarz, wie mein Herz.“<sup>4</sup> Mit der zunehmenden Verschlechterung des Wetters und den davon provozierten Krankheitsausbrüchen änderte sich Chopins Stimmung erheblich.

Die letzten beiden Wochen war ich krank wie ein Hund: trotz 18 Grad Wärme, trotz der Rosen, Orangen und Feigen habe ich mich erkältet. Die drei berühmtesten Ärzte von der ganzen Insel haben mich untersucht; der eine beschnupperte, was ich ausspuckte, der zweite klopfte dort, von wo ich spuckte, der dritte befühlte und horchte, wie ich spuckte. Der eine sagte, ich sei krepieret, der zweite meinte – daß ich krepriere, der dritte – daß ich krepieren werde. [...] dank der Vorsehung fühle ich mich heute wie gewohnt. Aber das hat schon seinen Einfluß auf die Präludien, die Du weiß Gott wann erhalten wirst.<sup>5</sup>

Auch das lähmende Warten auf ein Klavier wurde zur Belastung, die Chopin sarkastisch kommentierte:

Ich hoffe, daß der Flügel im Hafen oder auf dem Schiff überwintern wird (denn hier rührt sich niemand, wenn es regnet) und daß ich ihn bei der Abreise erhalte [...]. Meine Manuskripte schlafen unterdessen, während ich nicht schlafen kann, sondern huste und mit Pflastern bepackt auf den Frühling oder auf etwas anderes warte ...<sup>6</sup>

Für die Endphase der Arbeit an den *Préludes* ist ein weiterer Aspekt bedeutsam: die fast vollständige gesellschaftliche Isolation im Kartäuserkloster von Valldemosa. Dieses wie die Kulisse eines Schauerromans wirkende Ambiente hat Chopin tief beeinflusst:

Die Zelle hat die Form eines hohen Sarges, das Deckengewölbe ist gewaltig, verstaubt, das Fenster klein, vor dem Fenster Apfelsinen, Palmen, Zypressen; gegenüber

1 Zit. nach: Gottfried Benn, *Chopin* (1944), in: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, Stuttgart 1986, S. 180f.

2 Vgl. Frédéric Chopin, *Briefe*, hrsg. von Krystyna Kobylańska, dt. von Caesar Rymarowicz, Frankfurt a. M. 1984, S. 411.

3 Chopin an Julian Fontana, Palma de Mallorca, zwischen dem 4. und 18. November 1838; ebd., S. 156.

4 Chopin an Wojciech Grzymała, Palma de Mallorca, 3. Dezember 1838; ebd., S. 157.

5 Chopin an Julian Fontana, Palma de Mallorca, 3. Dezember 1838; ebd., S. 158.

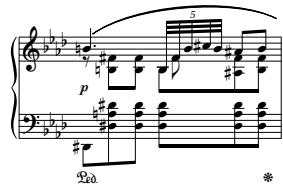
6 Chopin an dens., Palma de Mallorca, 14. Dezember 1838; ebd., S. 159.

# HINWEISE ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Aufführungspraktische Hinweise zu Chopin treffen auf die Schwierigkeit, sowohl die Konventionen der Zeit, denen Chopin folgte, als auch das Idiosynkratische seiner Musik zu erfassen und trotz teils widersprüchlicher Quellen in einem stimmigen Gesamtbild zu vermitteln. Es bedarf eines kundigen Interpreten, der in verborgenen Strukturen Informationen herauszulesen vermag, die Chopin als selbstverständlich voraussetzte und demzufolge nicht notierte. Umgekehrt tendieren wir heute dazu, aus unserer Perspektive Selbstverständlichkeiten anzunehmen, die damals keine waren. So kommt es zu Missverständnissen und Zerrbildern, die umso überraschender erscheinen, da man sich bezüglich der Musik des 19. Jahrhunderts „noch weitgehend in ungebrochener Tradition [wähnt] und meint zu wissen bzw. intuitiv eruieren zu können, wie diese Musik zu spielen sei.“<sup>1</sup>

## Ornamentik

Sowohl lange als auch kurze Vorschläge sind bei Chopin in der Regel konservativ, d. h. auf den Schlag auszuführen, wie zahlreiche handschriftlich gezogene Verbindungsstriche in Schülerausgaben seiner Werke andeuten.<sup>2</sup> Gleiches gilt für mehrere Töne enthaltende Vorschläge und arpeggierte Akkorde. Für T. 43 des Prélude Nr. 17 ergibt sich so etwa folgende Realisierung:



Triller lässt Chopin zumeist von der oberen Nebennote beginnen. Geht einem Triller jedoch eine Vorschlagsnote auf der gleichen Tonhöhe wie die Hauptnote voraus, markiert diese nicht etwa eine Tonwiederholung, sondern den von der Regel abweichenden Trillerbeginn von der Hauptnote.<sup>3</sup> Dessen ungeachtet

1 Ulrich Mahler, *Einführung*, in: Carl Czerny, *Von dem Vortrage* (1839). Dritter Teil aus: *Vollständige theoretisch-practische Piano-forte-Schule* op. 500, hrsg. von Ulrich Mahler, Faksimile der 2. Auflage Wien um 1846, Wiesbaden 1991, S. VII.

2 Siehe z. B. Prélude Nr. 13, T. 9, im Exemplar von Camille Dubois (née O'Meara; F2D, siehe Critical Commentary).

3 Siehe Camille Saint-Saëns, *Quelques mots sur l'exécution des oeuvres de Chopin*, in: *Le Courrier musical* 13, 1910, Nr. 10, S. 386f., hier: S. 387. Vgl. auch Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin: Pianist and Teacher as seen by His Pupils*, translated by Naomi Shohet with Kryisia Osostowicz and Roy Howat, edited by Roy Howat, Cambridge/New York 31986, S. 58f.

kommen bei Chopin auch Triller vor, die ohne vorangehende Vorschlagsnote notiert und dennoch von der Hauptnote beginnend gemeint sind. Ein solcher Triller findet sich in T. 18 des 18. Prélude.<sup>4</sup> Das in Prélude Nr. 9 (T. 3 etc.), 10 (T. 7), 23 (T. 2 etc.) und 24 (T. 10 etc.) vorkommende Trillermodell von unten mit zwei vorangehenden Vorschlagsnoten, von denen die zweite der Trillerhauptnote entspricht, rekurriert nach Jean-Jacques Eigeldinger<sup>5</sup> und Paul Badura-Skoda<sup>6</sup> auf die barocke Praxis („doppelt *cadence* u. *mordant*“),<sup>7</sup> so dass nach Badura-Skoda folgende Ausführung nahe liegt:



## Fingerpedal und Cantilene

Legato ist die erste und wichtigste Voraussetzung des Chopin-Spiels.<sup>8</sup> Eine besondere Form ist das Liegenlassen von Tönen über deren notierten Wert hinaus, das so genannte Fingerpedal. Hierbei geht es um ein größtmögliches Legato meist von Begleitfiguren mit gebrochenen Akkorden. Hinweise auf diese Spielpraxis finden sich bereits bei C. P. E. Bach.<sup>9</sup> Von den *Préludes* betrifft dies beispielsweise die Figur der linken Hand in Nr. 13 (T. 1 etc.), wo man möglichst viele konsonierende Tonverbindungen liegen lassen würde. Ein gut ausgeprägtes Fingerpedal ist hier umso notwendiger, als Chopin nur an ganz wenigen Stellen die Unterstützung des rechten Pedals vorsieht. In Prélude

4 Vgl. die Fingersatzeintragung im Schülerexemplar F2D (s. Anm. 2).

5 Eigeldinger, *Chopin: Pianist and Teacher* (s. Anm. 3), S. 131, Kommentar 126.

6 Paul Badura-Skoda, *Hinweise zur stilgemäßen Ausführung der Werke Chopins*, in: Frédéric Chopin, *Préludes op. 28*, Urtextausgabe, hrsg. von dems., Leipzig 1984, E.P. 9900 (Plattenummer: 13178), S. 76–82, hier: S. 78.

7 Vgl. *Explication unterschiedlicher Zeichen*, in: Johann Sebastian Bach, *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*, hrsg. von Wolfgang Plath, Kassel u. a. 2013, S. 2f.

8 Vgl. Raoul Koczalski, *Zum hundertsten Geburtstag Frédéric Chopins. Chopin-Zyklus; vier Klaviervorträge nebst einer biographischen Skizze: F. Chopin, sowie den Aufsätzen: Chopin als Komponist und Chopin als Pianist, und einer eingehenden Analyse aller zum Vortrag bestimmten Werke*, Leipzig 31909, S. 91, 93.

9 Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Faksimile-Reprint der Ausgaben von Teil I, Berlin 1753 (mit den Ergänzungen der Auflage Leipzig 1787) und Teil II, Berlin 1762 (mit den Ergänzungen der Auflage Leipzig 1797), hrsg. von Wolfgang Horn, Kassel u. a. 42014, Erster Teil, S. 126, und Tabula VI, Fig. III, S. 41\*.

# PREFACE

*Anyone who has heard certain Preludes of his,  
be it in country mansions  
or in high reaches,  
or from open French windows  
for instance from a sanatorium,  
is not likely to forget it.*  
Gottfried Benn (1944)<sup>1</sup>

## GENESIS AND PUBLICATION

On 24 October 1838 Chopin asked Heinrich Albert Probst, Paris representative of the Leipzig publisher Breitkopf & Härtel, for an advance for two new works: According to this, 1000 Fr. and 500 Fr. for a collection of *Préludes* and a *Ballade* respectively were to be remitted to Julian Fontana – Chopin’s longtime Polish friend, co-exile and secretary in all business matters.<sup>2</sup> Obviously, work on the later op. 28 and on op. 38 was already well underway. Chopin was about to leave for the south of Europe: He intended to complete the works (together with work on op. 39–41) on Mallorca where he planned to spend the winter to enjoy, unobserved by Paris society, his relationship with novelist George Sand who travelled with her children from a previous marriage. He financed this trip with advances which he not only received from Breitkopf & Härtel but also from the French pianist, publisher and piano manufacturer Camille Pleyel, and with further loans which he intended to repay with the remaining fee for his new compositions. The composer’s correspondence from Mallorca suggests that the completion of the *Préludes* took longer than expected. Immediately after arrival on the island the situation still seemed ideal – despite the reserve of the locals:

A sky like turquoise, a sea like lapis lazuli, mountains like emerald, air like heaven. Sun all day, and hot; everyone in summer clothing; at night guitars and singing for hours. [...] In short, a glorious life! [...] You will soon receive some Preludes. I shall probably lodge in a wonderful monastery, the most beautiful situation in the world; sea, mountains, palms, a cemetery, a crusader’s church,

1 Quoted from Gottfried Benn: “Chopin” (1944), in *Sämtliche Werke*, vol. 1 (Stuttgart, 1986), pp. 180f. (English translation by Matthias Müller.)

2 See Frédéric Chopin: *Briefe*, ed. Krystyna Kobylańska, German translation by Caesar Rymarowicz (Frankfurt a. M., 1984), p. 411.

ruined mosques, aged trees, thousand-year old olives. [...] Tell Pl[eysel] that he will soon get a manuscript.<sup>3</sup>

But Chopin also brought his deeply ingrained melancholy to the island: “The sky is as beautiful as your soul; the earth as black as my heart.”<sup>4</sup> With deteriorating weather conditions and the bouts of sickness triggered by them Chopin’s mood changed significantly:

I have been as sick as a dog these last two weeks; I caught cold in spite of 18 degrees of heat, roses, oranges, palms, figs and three most famous doctors of the island. One sniffed at what I spat up, the second tapped where I spat it from, the third poked about and listened how I spat it. One said I had died, the second that I am dying, the 3rd that I shall die. [...] *Grâce* to Providence, I am now as before. But all this has affected the *Preludes*, and God knows when you will get them.<sup>5</sup>

The paralyzing wait for a piano also became a burden that Chopin commented on sarcastically:

So I can hope that the piano will spend the winter in the dock, or at anchor (for here nothing moves but the rain) and that I shall receive it when I am starting back. [...] Meanwhile my manuscripts sleep, and I can’t sleep; only cough and, covered with poultices for a long time past, wait for the spring or something else ...<sup>6</sup>

A further aspect is significant for the final phase of the work on the *Préludes*: the almost total social isolation in the Cartesian monastery of Valldemosa. This environment reminiscent of the backdrop for a gothic novel had a profound impact on Chopin:

The cell is the shape of a tall coffin, with an enormous dusty vaulting, a small window, outside the window orange-trees, palms and cypresses, opposite the window my bed on rollers under a Moorish filigree rosette. Beside the bed is a square *claque nitouchable* for writing, which I can scarcely use, and on it (a great *luxe* here) a leaden candlestick with a candle. Bach, my scrawls and (not my) waste paper – silence – you could scream – there would still be silence. Indeed, I write to you from a strange

3 Chopin to Julian Fontana, Palma de Mallorca, 19 November 1838; *Chopin’s Letters*, collected by Henryk Opienski, translated from the Polish and French with a Preface and Editorial notes by E. L. Voynich (New York, 1931), p. 185.

4 Chopin to Wojciech Grzymała, Palma de Mallorca, 3 December 1838; *ibid.*, p. 187.

5 Chopin to Julian Fontana, Palma de Mallorca, 3 December 1838; *ibid.*, p. 186.

6 Chopin to the same, Palma de Mallorca, 14 December 1838; *ibid.*, p. 187.

the staff, identical ones only once. For the editorial fingerings see the Notes on Performance Practice.

#### ACKNOWLEDGEMENTS

We would like to thank John Rink and Christophe Grabowski for furnishing specific information on problems of dating the German and English first prints

of op. 28, and the respective libraries for providing copies of the sources. I thank Hardy Rittner for a stimulating exchange of views. And my thanks go to Britta Schilling-Wang for her unwavering support at the publisher, and Andrea Campora for his assistance.

Lübeck, December 2015  
Christoph Flamm  
(translated by Matthias Müller)

## NOTES ON PERFORMANCE PRACTICE

Suggestions for performing Chopin's music encounter the challenge of taking into consideration the conventions of his day that he followed as well as the idiosyncratic features of his music and conveying them in a consistent overall picture despite partly contradictory sources. Being able to discern in concealed structures information that Chopin took for granted and thus did not notate requires a knowledgeable performer. Conversely, we today tend to presume things to be self-evident from our perspective which they were not back then. This often leads to misunderstandings and distortions which seem all the more surprising since as far as 19th century music is concerned we still consider ourselves "embedded in an unbroken tradition and think that we know or are able to determine intuitively how this music should be played."<sup>1</sup>

#### *Ornaments*

Both long and short appoggiaturas are as a rule to be executed conservatively in Chopin, meaning they should be played on the beat, as numerous connecting lines entered by hand in editions of his works used by Chopin's pupils indicate.<sup>2</sup> The same applies for appoggiaturas containing several notes and arpeggiated

chords. In bar 43 of the *Prélude No. 17* for instance this would be executed as follows:



In general Chopin lets trills begin on the upper auxiliary note. However, if a trill is preceded by an appoggiatura note on the same pitch as the main note this does not indicate a note repeat but, as a departure from the rule, beginning the trill on the main note.<sup>3</sup> Even so, Chopin also writes trills that are notated without a preceding appoggiatura note but are nevertheless meant to begin on the main note. Such a trill can be found in bar 18 of *Prélude No. 18*.<sup>4</sup> The trill pattern present in *Prélude No. 9* (bar 3 etc.), 10 (bar 7), 23 (bar 2 etc.) and 24 (bar 10 etc.), from below with two preceding appoggiatura notes, the second of which is identical to the main note of the trill, refers, according to Jean-Jacques Eigeldinger<sup>5</sup> and Paul

1 Ulrich Mahlert: "Einführung", in *Carl Czerny, Von dem Vortrage (1839). Dritter Teil aus: Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule op. 500*, ed. Ulrich Mahlert, facsimile of the 2nd edition Vienna around 1846 (Wiesbaden, 1991), p. VII.

2 See for instance *Prélude No. 13*, bar 9, in the copy used by Camille Dubois (née O'Meara; F2D, see Critical Commentary).

3 See Camille Saint-Saëns: "Quelques mots sur l'exécution des oeuvres de Chopin," in *Le Courrier musical* 13 (1910), No. 10, pp. 386f., here: p. 387. See also Jean-Jacques Eigeldinger: *Chopin: Pianist and Teacher as seen by His Pupils*, translated by Naomi Shohet with Krycia Osostowicz and Roy Howat, ed. Roy Howat (Cambridge/New York, 1986), pp. 58f.

4 See the fingering marking in pupil's copy F2D (see note 2).

5 Eigeldinger: *Chopin: Pianist and Teacher* (see note 3), p. 131, note 126.